УДК [316.42+008](47+57)

ПРОБЛЕМА ТРАНСЛЯЦИИ ДРЕВНЕРУССКИХ МИФОЛОГЕМ В СОВРЕМЕННОЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Т.И. Суслова

Томский государственный университет систем управления и радиоэлектроники
E-mail: tis@main.tusur.ru

Рассматривается философско-эстетическая концепция эстетического перехода, представленная в аспекте историко-цивилизационного подхода. Формулируется понятие «эстетика перехода», представлен механизм трансформации древнерусских мифологем в современное пространство культуры. Инновационная интерпретация и введение в поле эстетики понятия перехода позволит продолжить дальнейшее изучение современного творчества посредством актуализации эстетических оснований культуры. Статья может служить основанием для размышлений о дальнейших путях развития современной эстетики.

Методологические и теоретические основания исследования эстетики перехода составляют принципы культурно-типологического и сравнительно-исторического анализов. Главным образом автор опирается на циклическую методологию, начало разработки которой было положено Аристотелем в работе «О возникновении и уничтожении» [1. С. 379–441]. К принципу цикличности он обращается уже при рассмотрении самой идеи возникновения: «Итак, безусловная необходимость имеется в движении по кругу и в возникновении по кругу. И если возникновение происходит по кругу, то каждое [звено] необходимо возникает и бывает возникшим, а если оно необходимо, то возникновение происходит по кругу» [1. С. 440]. В этой же работе Аристотель обосновывает идею возникновения – уничтожения, получившую в дальнейшем распространение на законы циклического развития истории идею переходности как таковой: «простой переход в не-сущее – это простое уничтожение, а переход в простое сущее – это простое возникновение» [1. С. 392]. И далее находим: «Ведь так же как о простом уничтожении говорят, когда [нечто] переходит в не воспринимаемое чувствами и в не-сущее, так и о возникновении из не-сущего говорят, когда оно происходит из не воспринимаемого чувствами» [1. С. 393].

При разработке философско-эстетического обоснования понятия «эстетика перехода» автор опирался на теорию циклов в культуре, разработанную П. Сорокиным, который утверждал, что «теория приверженцев циклического развития прошлого, таких, как Конфуций, Платон, Фукидид, Аристотель, Полибий, Цицерон, Сенека, Макиавелли, Вико были более научными и схватывали действительность гораздо лучше, чем менее спекулятивные теории современных «тенденциозных законодателей» [2. С. 341]. «Действительно, культура XX века демонстрирует нам реализацию циклической модели развития истории. Видоизменяющееся художественно-эстетическое пространство, современная художественная практика подтверждают реализацию циклической модели развития в истории трех форм культуры, разработанной П. Сорокиным», – говорит Н.А. Хренов, который справедливо отмечает, что в концепцию трех стадий линейного развития истории Гегеля (символическую, классическую и романтическую) искусство нашего времени «просто не вмещается» [3. С. 53].

П. Сорокин выделяет в истории культуру чувственную, идеациональную и третью, «являющуюся переходной между чувственной культурой и культурой идеационального типа. Он назвал ее идеалистической, интегральной, то есть культурой, достигшей определенного синтеза этих двух. Здесь наблюдается эклектика как у Сорокина, так и у культуры XX в., что определяет в ней понимание эстетического, – говорит далее Н.А. Хренов [3. С. 54]. Таким образом, опираясь на фундаментальную концепцию чередования на всем протяжении развития мировой культуры ценностных систем идеационального и чувственного типов культуры П. Сорокина, в работе находит осмысление понятие «эстетики перехода» в отечественной художественной практике XX в.

П. Флоренский так же интересовался циклической логикой культуры и доказывал, что в истории чередуются две культуры: одна – средневековая культура, другая – ренессансная. Отдельные культуры подчинены сменяющимся типам культуры средневековой и ренессансной. «Первый тип характеризуется органичностью, объективностью, конкретностью, самособранностью, второй – раздробленностью, субъекивностью, отвлеченностью и поверхностностью» [4. С. 38]. По мнению П. Флоренского, Ренессансная культура Европы закончила свое существование к началу XX в., и с первых же годов нового столетия можно наблюдать по всем линиям культуры первые ростки культуры иного типа.

Идея дуальной модели культуры в дальнейшем в России была поддержана Ю. Лотманом и Б. Успенским, содержательно дополнена идеей А. Ахиезера о доминировании в истории России циклической логики развития над линейной. Согласно логике исследования А. Ахиезера, русская культура благодаря значимости механизма инверсии повторяет образцы прошлой культуры [5. С. 66].

На цикличность как аспект развития творчества М. Бахтина указывает В.П. Крутоус, хотя, как говорит автор исследования, «прямого употребления

термина «цикличность» М. Бахтин в своей исторической поэтике, действительно, избегает», главным образом его волновал вопрос об универсальных ценностных архетипах художественного созерцания и о циклическом их возобновлении в ходе литературной эволюции» [6. С. 534].

Смена циклов связана с регрессом, то есть с возвращением к истокам. «Что касается XX века, то, видимо, речь идет о возвращении не только к истокам цикла, но и к истокам цивилизации вообще, то есть к той архаике, которая так активна в искусстве рубежа XIX – XX веков» [3. С. 70].

Актуализация ценностей древнерусской культуры, особенно непрофессиональной, народной наиболее ярко и самобытно продемонстрирована в искусстве русского модернизма XIX – начала XX вв. В XIX в. наблюдается необычайный интерес к народным культам и ересям. Это время характеризуют еще как эпоху романтизма, а ей свойственен интерес к тайнам и влечение к народу. Опираясь на труды современных авторов, исследующих проблему в интересующем их ключе, автор сосредоточил свое внимание на обращении к художественной практике модернизма как эстетике перехода, синтезе элитарного и народного в искусстве.

Существенной социокультурной тенденцией начала XX в. следует признать русский религиозно-философский ренессанс, направленный на пересмотр «старого» сознания, формирование новой системы ценностей, определенный поворот в духовной сфере.

Модернизм применительно к искусству, безусловно, соотносится с эпохой крушения классической традиции. Отказ от рационализма, субъективное самоуглубление, пессимизм и нигилизм роднит искусство модернизма с антропологически ориентированной философией. Для модернизма характерен уход от решения социальных и нравственных проблем. Для классического же искусства, помимо эстетического, существенно нравственное содержание. Таким образом, искусство модернизма порывает с ближайшими традициями эстетики Просвещения и Нового времени.

Для искусства модернизма было характерно: пересмотр оснований творчества, деструкция, фрагментирование (на начальном этапе) и комбинирование, работа со знаком, футуристическая рефлексия «отрицания». Русский модернизм питался корнями народного искусства, с одной стороны, с другой – это стремление вовлечь массы в творчество жизни сочеталось с элитарностью, со стремлением создать искусственный мир красоты, эстетизации действительности. Переход в эстетике модернизма складывался на инновации, через отрицание фундаментального принципа отображения. Однако, как показывает история культуры, любая попытка новации поднимает на поверхность древнейшие культурные слои. Украинский культуролог М. Петровский в качестве примеров сокрушительного новаторства приводит творчество В. Маяковского, актуализировавшего средневеково-христианские модели; более фундаментальное «будетлянство» В. Хлебникова, относящееся к области первоначальной мифологии; и «докультурное пространство» А. Крученых в его экспериментах в пространстве алогизма и зауми.

Уже в русском модернизме отчетливо прослеживается ставшее ведущим в постмодернизме игровое начало. В интеллектуализме модернизма в большей степени наблюдались не разрыв с традицией, классикой, а его реанимация в новых формах и субъективных смыслах. Стиль русский модерн "как ни один другой был окрашен в национальные цвета своей страны. Иконопись была воспринята в начале века как живопись, близкая примитиву, как чисто музейная вещь, "эстетическое недомыслие и недочувствие", что, по словам П. Флоренского, не позволили увидеть в ней предмет культа, поклонения. С начала века пристальное внимание уделяется так называемой "третьей культуре". Ряд исследователей характеризуют русскую культуру как культуру забвения, утраты, отказа от традиции. Современное художественное пространство России как никогда открыто и новациям, что достаточно хорошо уже отрефлексировано современной эстетической теорией. Изучение культурных событий в живом, реальном пространственно-временном континууме истории позволяет увидеть сближение традиции и инноваций. Современная ситуация показывает актуализацию так называемой "Большой традиции" и «Полной традиции», полная традиция предполагает замкнутость своей идейной и символической системы. Конкретное бытие традиции – искусство, наука, религия и т.д. По отношению к культуре и обществу традиция имеет системообразующий характер, она есть демиург культуры. И в этом смысле отступление от традиции классической эстетики в современном искусстве не есть отрыв от реальности, а лишь указание на разрыв в теории эстетики, опирающейся на классическую западную эстетическую теорию как науку, сформировавшуюся именно на Западе и посему на невозможность адекватного рефлективного отображения реалий эстетической практики современной России, опирающейся, как это не парадоксально, на русскую славянскую языческую традицию.

Художественная практика постмодернизма, деконструктивизм как предельное состояние разрыва с традицией показывают, что «истина» постмодернизма другая, она противоположна прежней духовной традиции и прежней культуре. Она отказывается от метафизики и от сложившихся в то время представлений о человеке и его месте в мире. Отсутствие – автора, субъекта, человека – специфицирующий признак, суть актуального «постсовременного» философствования. Он противостоит, отменяет философскую антропологию. Становление информационной реальности приводит к изменениям в области мысли, деконструкции всей метафизики, антропологии, означающим и означаемым, отказ от различия между субъектом и

объектом. Человек в этой ситуации не отвечает современным тенденциям и, как считает В. Кутырев, сам становится традицией [7. С. 33–49].

К субъектно-бытийному единству тяготеют теории «жизненного мира» поздних Э. Гуссерля [8. С. 101–127] и Л. Витгенштейна [9. С. 65–83]. Постметафизический способ философствования ориентируется на переход от парадигмы бытия к парадигме становления, что означает потерю субстанциальности мира и его трансформацию в модальное состояние. На роль становленческой методологии сегодня претендует синергетика. Научная картина мира становится «энергетической». Доминирует идеология процессуальности. Претендуя на мировоззрение, синергетика подрывает базу идентичности субъекта-объекта, превращая его из действительного в возможное, из телесного в виртуального. То есть по сути человек теряет свою идентичность, превращается в сингулярность, некую индивидуальную единицу. Она безлична, но не пропадает в «бездне» бытия. Данная сингулярность и является тем, что когда-то было человеком, субъектом, индивидом, личностью, экзистенцией, вот-бытием.

Нетрадиционность рядом авторов объявляется общей чертой постсовременной ситуации в культуре. Это неоднозначно так, поскольку никогда не было характерно для русского творческого сознания. Однако все искусство XX века в целом было направлено на переосмысление тех позиций, которые были заданы европейской культуре античностью и Возрождением. В то время многие авторы стали эксплуатировать идею «рывка», полной смены парадигм. Таким образом, искусство частично ушло в сферу чистого эксперимента, технических или дизайнерских поисков, что привело к эпатажности, появлению китча. Но даже в периоды скачков, перехода старые ценности, выработанные многовековым народным опытом, только оттесняются на задний план, никогда не покидая «вечного града» культуры.

Большие художники начала века, ломая традицию, знали и ценили ее. Тот же К. Малевич в своих поздних работах вернулся к традиции на новом витке творчества, создав серию портретов с сияющими лицами в духе эпохи Возрождения. Все они всегда создавали новое и вписывались в «большой» культурный контекст. Так, поэзия А. Крученых, обэриутов роднится со средневековой русской поэзией, фольклором еще домонгольских времен: раешная – игровая – низкая – скоморошья, через использование приблизительных гласных, неточные рифмы. То есть наблюдается контекстовая переходность. Современное же концептуальное искусство пытается «выскочить» из этого контекста. Мир их произведений зачастую лишен эстетического измерения, целостного творческого воображения. На данном этапе «актуальному» искусству противостоят не только эти традиционалисты-новаторы, но и эпигоны, в руках которых даже такой живой материал как дерево теряет теплоту, дыхание и воспринимается как цветная пластмасса. Подлинным же новаторам, к которым относятся такие художники как Л. Табенкин, С. Агроскин, Л. Жуховичер, приходится сегодня сложно. Их с легкой руки В. Чайковской стали именовать как «архаический авангард» [10. С. 129–135]. Художники высокой традиции могут писать и «традиционные» холсты, и создавать оригинальные инсталляции (как это делает С. Агроскин). Л. Табенкин и Н. Нестерова по-прежнему используют только холст и масло, но создаваемые ими произведения звучат вполне современно.

В целом же русский постмодерн, по мнению большинства исследователей, отличает литературоцентризм, даже литературная критика претендует в России на присвоение ей жанра литературы. В отечественном постмодернизме принято различать два потока. В первом наблюдается деконструкция советского мифа, сопряжение прекрасного с безобразным, десакрализация. Или игра на некогда сакральном материале. Его выражения: юродство, ненормативная лексика, стеб, натурализм. Второй поток сосредоточен на игровом начале, стилизации, отказ от традиции рождает новый эстетизм, критический сентиментализм. Эти тенденции доминируют в концептуализме Д. Пригова, Л. Рубинштейна. Опора идет на мифологические архетипы мышления.

По широте своего проникновения во все сферы культуры постмодернизм сравним с романтизмом, создавшим в период своего расцвета собственный стиль в философии, теологии, науке, искусстве и эстетике.

Сегодня налицо ситуация, когда эстетические, искусствоведческие и культурологические проблемы предельно обобщаются и приобретают теоретико-методологический и мировоззренческий смысл. Эстетика определяется через сущностные «игровые» характеристики искусства, а художественное творчество предельно теоретизируется. В своем стремлении объяснить универсальную природу человека они выходят на уровень объяснения его «до-основания». Исследования «до-основания» культуры творчества как условия существования знания и искусства выводят на необходимость исследования явления деконструктивизма.

Понятие деконструкции в своем объяснении тесно сопряжено с идеями фрейдизма, неодарвинизма, феноменологии, ницшеанства, экзистенциализма, в нем используется терминология риторики и практика герменевтики, возвышается «мифопоэтическое» начало творчества, эстетика театра А. Арто. В плане онтологическом установка классической философии на преобразование мира в соответствии с логикой разума показала невозможность и ненужность тотального рационализма. Это повлекло за собой отказ от попыток систематизации мира, он перестал укладываться в познавательные схемы. В философии возникает мышление вне традиционных понятий. В нетрадиционном искусстве это проявляется в апатии к социально-типическому. Критика классической философии изменя-

ет представление о познании. В сознании и мысли неклассического субъекта не проступает первосмысл. Мысль опирается на пустоту – на субъективное желание, импульс воли. Именно субъективная реальность становится онтологией. Распространение идей абстрактного моделирования привело к тому, что метаязык теории стал доминировать над языком художественной практики. Метаязык описания и практика искусства сводятся к деятельности, дающей материал для анализа, членения, упорядочивания, выявления значащих оппозиций. Теория призвана придавать смысл и целостность произведениям, в данном случае, она ставилась выше искусства, хотя эмпирическое и теоретическое оказывались близкими друг другу как проявления единой структуры. Структурирование при этом приобретало эстетическую значимость. По мнению Леви-Стросса [11. С. 384], аналитическая деятельность вносит порядок в мир, подобно тому, как поэт-символист «учительствует музыкой и мифом» (В. Иванов [12. С. 16]). Мета – структурализм ориентирован на выявление общих моделей искусства и культуры, сциентировал некоторым образом искусство, структурируя его. Переходным моментом к деконструкции был структурализм «письма».

Одним из ярких представителей этого направления выступил Р. Барт, который обратил внимание на радикальную двойственность языка, его амбивалентность, сосуществование в нем различных значений. По мнению Р. Барта, «произведение не подсказано окружением, оно определяется ситуацией или практической жизнью. Слова живут благодаря своей двойственной природе» [13. С. 117]. В центр внимания при этом ставится «сдвиг» значений, сам процесс их порождения, смещения смыслов – процесс «письма».

У формалистов и футуристов искусство и жизнь состоят в напряженном отношении, поскольку художник является активным началом творчества. У Р. Барта автор – это, по его словам «гость своего текста», один из многих субъектов, «приходящих» в текст. Следовательно, теория и творческая активность в традиционном ее понимании, являются вторичными и зависимыми от письма, практика которого представляется первичной.

Так понимаемое «письмо» противостоит любой философско-эстетической доктрине, стремящейся «остановить» процесс производства «текстов» тем или иным монистическим объяснением. Теория не знает, каким должно быть «письмо». Любая теория приходит после «письма». Таким образом, философствование не может быть предшествующим в отношении практики искусства и не может давать ей ориентиры. Сама практика «письма» и является эстетическим философствованием, а искусство приобретает функции осмысления реальности не через мысли и голоса героев, а через движение «письма». Понятия персонажа или истории предстают с точки зрения теории «письма» совершенно устаревшими и ненужными, а сила художника состоит в выходе из-под влияния схем, сконструированных теоретиками до «письма», смысл эстетики в том, чтобы понять и интерпретировать «письмо, отказываясь при этом от омертвевших схем. В понятии деконструкции на первый план выступает ее негативный смысл, скептицизм. В современной культурной ситуации расцвет скептицизма не может быть объяснен лишь простым возвратом к традиции, хотя сторонники деконструкции постоянно говорят о неустранимости скептицизма в философских рассуждениях, ссылаясь при этом на традиции, идущие от античности. В целом в деконструктивизме явно просматриваются поиски новых теоретико-методологических ориентиров и новых горизонтов сциентистски трактуемого гуманизма, что скрывает за собой тоску по «всеобщности», стремление возвратить устоявшееся, традиционное.

Ж. Деррида вводит практику «деконструктивного чтения», одновременно являющегося конструированием «архи-письма» [14]. Это и является философствованием. Для деконструкции нет устойчивых сущностей культуры в виде неизменных «истин», «причин», «ценностей». Каждая философия провозглашает конец чего-либо и в этом смысле она апокалиптична, считает Ж. Деррида. Не будет преждевременным в данной связи вывод о заданности традиции в постмодернизме на уровне символическом, ее отстраненности от истинного содержания. По сути дела речь может идти как о трансляции ценностей, так и о создании новых в соответствии с современной общественной ситуацией.

Подводя некоторый итог сказанному, следует признать, что на базе философии постмодернизма складывается инновационное искусство как эмпирическая мыслительная практика, строящаяся на базовых принципах инновационного арт-сознания современности: игре, иронии, безобразном. Инновации в поле эстетики характеризуются такими понятиями как: деконструктивизм, абсурд, жестокость, артефакт, эклектика, текст, гипертекст, симулякр, телесность, повседневность, жест и другие. Эти же понятия одновременно представляются нам и в качестве эстетического перехода в искусстве и эстетике современного нам времени.

С позиций сторонников классической эстетики искусство постмодернизма отрицает ценности традиционной культуры, образно-символическую природу искусства. Мы же утверждаем, что в инновационной практике постмодернизма не отрицается, а углубляется и расширяется смысловое пространство современного эстетического сознания. Поэтому в современной эстетической теории мы приходим к выводу о сохранении в ней системы традиционных основных ценностей культуры не в качестве музейных реликтов, а живых и подвижных форм современной художественной практики и культуры.

С наибольшей очевидностью взаимосвязь традиций и инноваций в эстетике деконструктивизма проявляется в повторяющейся периодичности практики художественного перехода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. О возникновении и уничтожении / Собр. соч. в 4-х т. – М.: Мысль. – 1981. – Т. 2. – 570 с.
2. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Мысль, 1992. – 543 с.
3. Хренов Н.А. Искусство XX века на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени // В кн.: Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. – М.: Наука, 2004. – 596 с.
4. Флоренский П.В. У водоразделов мысли. Т. 2. – М.: Правда, 1990. – 356 с.
5. Ахиезер А.С. Россия: критика исторического опыта (Социокультурная динамика России). – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1998. – Т. 1: От прошлого к будущему. – 2-е изд. – 807 с.
6. Крутоус В.П. Цикличность как аспект развития в философско-эстетической концепции М.М. Бахтина // В кн.: Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве / Под ред. Н.А. Хренова. – М.: Наука, 2004. – 596 с.
7. Кутырев В. От какого наследства мы отказываемся // Человек. – 2005. – № 1. – С. 33–48.
8. Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. – 1991. – № 1. – С. 12–18.
9. Витгенштейн Л. Культура и ценность // Витгенштейн Л. Философские работы. – М.: Гнозис, 1994. – 520 с.
10. Чайковская В. Поиск человека в современном искусстве // Человек. – 2003. – № 3. – С. 127–134.
11. Леви-Стросс К. Первобытное мышление: пер. с франц. и англ. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
12. Иванов В. Идея неприятия мира // Иванов В. Родное и вселенское. – М., 1994. – 435 с.
13. Барт Р. Мифологии. Избранные работы: семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – 320 с.
14. Деррида Ж. Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.

УДК 378:001